



Autoría desconocida

Pau Maria Turull Fournols en la playa de Hondarribia, Guipúzcoa, septiembre de 1918
Arxiu Històric de Sabadell, Fons Pau Maria Turull Fournols, Sabadell

LA CÁMARA DOMÉSTICA

LA AFICIÓN FOTOGRAFICA EN CATALUÑA

(ca. 1880-1936)

15.02—12.05.2024

En 1839, creadores y promotores de la fotografía no dudaron en pregonar que uno de los rasgos más característicos del nuevo procedimiento — que descansaba en investigaciones previas, pero también en la práctica *amateur* del arte— era que, gracias a las facilidades técnicas que ofrecía la cámara fotográfica, su práctica estaba al alcance de todo el mundo.

No obstante, el acceso en masa al nuevo procedimiento no fue una realidad hasta finales del siglo XIX, cuando se produjo una auténtica explosión de la fotografía *amateur* de ámbito doméstico gracias a la invención del negativo de plata en gelatina, a la proliferación de una industria fotográfica destinada a un amplio abanico de usuarios y a la naturalización de la presencia de la cámara en diferentes contextos y momentos vitales. A partir de entonces, la disciplina abandonó el paradigma artesanal para entrar en las lógicas de la producción industrial y del consumo. La cámara se convirtió en un accesorio más de los tiempos modernos y generó su propia cultura visual, que giró preferentemente en torno al yo, la familia, los grupos sociales de pertenencia y los distintos imaginarios dominantes en la época. Nacía así una gramática visual de lo personal inédita hasta entonces.

En Cataluña, la nueva afición por la fotografía arraigó con fuerza desde la década de 1880 y despertó un extraordinario fervor social hasta el estallido de la Guerra Civil en el verano de 1936. Comercios, prensa y entidades culturales, así como personas de diferentes clases sociales, géneros y edades, se volcaron en ella, ya fuesen simples aficionados, o los conocidos en la época como *amateurs*, más ambiciosos en su práctica de la fotografía. La cámara se introdujo en el espacio doméstico de miles de personas y, en adelante, contribuyó a moldear formas de aprehender la realidad y a expresar aspiraciones sociales y culturales de su tiempo. A lo largo del recorrido de esta exposición comprobaremos que las imágenes realizadas con la cámara doméstica, lejos de ser una forma cultural popular poco sofisticada y carente de interés, condensaron innumerables signos sociales, objetivos prácticos y referentes estéticos. Nos encontramos ante unas fotografías *amateurs* que, a pesar de proceder de ámbitos domésticos concretos, son fruto de imaginarios, temas y convenciones visuales colectivos y, por eso mismo, merecen nuestra atención.

Núria F. Rius, comisaria de la exposición

EL ARRAIGO DE UNA AFICIÓN

Desde el principio hubo aficionados y aficionadas a la fotografía. En la década de 1860, gracias a la sustitución de los procedimientos fotográficos primitivos por el nuevo colodión húmedo, en Cataluña, comercios de óptica y fotógrafos profesionales empezaron a ofrecer los primeros aparatos domésticos, como la cámara francesa Dubroni, y también las primeras lecciones para aficionados, «señoritas» y niños.

A principios de la década de 1880, al compás de un nuevo mercado internacional de material fotográfico, se percibe un cambio de tendencia que queda reflejado en una sucesión de iniciativas culturales y comerciales. Por un lado, se impulsan las primeras asociaciones destinadas a aficionados a la fotografía y se fundan las primeras entidades excursionistas catalanas, que pronto desarrollaron un marcado interés por la fotografía. Fue caso del Centre Excursionista de Catalunya (1890) y de las numerosas agrupaciones creadas en Barcelona y otras poblaciones. Por el otro, el comercio y la publicidad también desempeñaron un papel primordial en el asentamiento de la nueva afición. Con relativa rapidez se configuró toda una red de comercios especializados y de secciones fotográficas en grandes almacenes comerciales, a los que hay que sumar un potente sector editorial de revistas especializadas que, con más de una decena de publicaciones, convirtió a Cataluña en epicentro dentro del Estado español. Estaba arraigando una afición que congregaba a usuarios muy diversos y múltiples aspiraciones.

UNA CÁMARA TRANSVERSAL

A la fotografía se aficionaron personas de diferentes clases sociales, géneros y edades. No obstante, bajo la apariencia de una misma afición y de una iconografía muy homogénea se ocultaban en realidad profundas diferencias culturales. En su transversalidad, el uso de la cámara doméstica fue muy distinto según las posibilidades, las expectativas y las limitaciones de cada categoría social, ya que diferentes teorías y formas de aprehender la realidad condicionaban a quienes fotografiaban y su modo de operar.

El perfil inicial de fotógrafo fue el del burgués con posibilidades económicas y tiempo libre, que abrazó la nueva técnica con cierto entusiasmo. Encarnaba el prototipo del *amateur* serio, que entrelazaba su afición por la fotografía con otros valores socioculturales de clase, como los de nación, familia y alta cultura.

La práctica de la fotografía arraigó asimismo entre mujeres y niños de clase media y alta, gracias, por un lado, a la comercialización de cámaras más económicas y de fácil manejo, como las exitosas Vest Pocket y Brownie de Kodak, y, por otro, a la consolidación de un discurso que asociaba la toma de instantáneas con momentos de recreo y felicidad familiar. Así, la niña, la joven y la madre se convirtieron con frecuencia en cronistas visuales de la familia.

Finalmente, la clase trabajadora pudo acceder también a la nueva afición, a menudo a través de ateneos y asociaciones culturales obreras. La instalación de sencillos laboratorios fotográficos autogestionados fue una prioridad para muchas de aquellas entidades, que pretendían alentar la afición entre los trabajadores y, en menor grado, las trabajadoras. Se apostaba por la fotografía como vía para acceder al terreno del arte y la cultura, de un modo muy similar a como se promovían la literatura o el teatro.

VISIONES LOCALES

La fotografía *amateur* recibió un impulso definitivo con la aparición de la nueva emulsión de plata en gelatina, que permitió la obtención de instantáneas. Esto dio pie al uso de la cámara en el espacio público, de modo que el fotógrafo pasó a tomar imágenes de las personas, parajes y acontecimientos de su entorno. La cámara se convirtió en un complemento del ojo del transeúnte que, gracias a ella, podía proyectar una mirada activa, curiosa y furtiva sobre la realidad circundante y convertirse en una especie de cronista fotográfico local.

Existe una diferencia clara entre la mirada vertida con la cámara sobre el mundo rural y el modo de capturar el ámbito urbano. La observación del espacio rural, por aquel entonces en retroceso, tendió a centrarse en las formas de vida tradicionales, mientras que la orientada al entorno urbano se vio estimulada por algunos de los cambios asociados a la modernidad: la transformación de las urbes, o acontecimientos como la Exposición Internacional de 1929 son un buen ejemplo de ello. Con el aumento de población inmigrante en ciudades como Barcelona, se desarrolló asimismo una mirada «miserabilista» sobre el otro, caracterizada por la insistencia en fotografiar a obreros, vendedores ambulantes, personas de etnia gitana –especialmente mujeres– o a los niños de las barracas en las playas de la ciudad. En este caso, la cámara se activaba, en parte, por medio de relaciones asimétricas entre fotógrafo y fotografiado. Aunque en menor medida, la mirada local también se enfocó en los conflictos políticos que estallaban en la calle, y fotografiarlos era una forma de dar testimonio. Los entornos rural y urbano compartieron algunos temas reiterativos, como las multitudes en las calles y en los mercados, y celebraciones como las fiestas mayores o ferias, que se convirtieron en un reclamo para los aficionados a la fotografía.

FOTOGRAFÍA, NATURALEZA Y NACIÓN

A finales del siglo XIX, los nacionalismos europeos convergieron con la difusión del excursionismo científico, deportivo y turístico y la popularización de la fotografía. Esta última pronto se relacionó con el conocimiento y la observación científicos y recreativos de la naturaleza y el entorno rural. De ahí la tríada fotografía, naturaleza y nación. Porque la representación de los parajes locales, con sus tipos y costumbres, ayudaba a construir una imagen sintética de la nación, una cuestión política crucial en la consolidación de los estados nación modernos. Al mismo tiempo, el ejercicio de contemplar el entorno se vinculaba cada vez más con el de representarlo visualmente.

Lo que empezó siendo una práctica de carácter científico a través de las primeras entidades excursionistas, pronto se convirtió en una forma de ocio muy extendida en el seno de la sociedad catalana que contribuyó a propagar la afición por la fotografía. A lo largo y ancho de Cataluña se institucionalizó la visita a una serie de espacios naturales, poblaciones y vestigios arquitectónicos convertidos en icónicos gracias a la confluencia de discursos políticos, históricos y religiosos e intereses económicos, a menudo de iniciativa privada, justo cuando estaba emergiendo el turismo interno.

Este vínculo entre fotografía, naturaleza y nación adquirió un sentido diferente en los ateneos y las entidades obreras, que también promovieron el excursionismo, pero como actividad grupal en días festivos. Detrás de ese excursionismo había una voluntad de liberarse del yugo opresor de la ciudad industrial. Su forma de usar la cámara tenía que ver con ese sentir y estar ideales, en los que el compañerismo y el contacto con la naturaleza parecían transportar a la clase trabajadora a un estadio preindustrial y a un mundo rural del que provenía una gran parte.

LA CÁMARA TROTAMUNDOS

El imaginario de una nación liberal va ligado a la aparición de un ciudadano de perfil cosmopolita. Así, al igual que la cámara vehiculaba las experiencias de los fotógrafos a lo largo y ancho de la nación imaginada, también lo hacía en el viaje transnacional, que a menudo replicaba itinerarios preestablecidos. La cámara no solo acompañó a los turistas en sus periplos por las Islas Baleares, el norte de España o Andalucía, sino también por Francia, Suiza, Italia, Alemania e Inglaterra. Hacia el sur, los principales destinos eran Marruecos y Egipto —en contadas ocasiones, el acceso a Extremo Oriente pasaba por otros países, como China y Japón—; y, en menor medida, se viajaba a Estados Unidos y los países de América Central y del Sur, donde se acudía, sobre todo por motivos de negocios e intercambios sociales y culturales.

Debido a lo caros que resultaban este tipo de viajes, está claro que la cámara trotamundos fue mayoritariamente patrimonio de la clase adinerada. No obstante, hallamos algunas excepciones, como aquellos aficionados y *amateurs* que gozaban de una cierta posición socioeconómica y eran socios de entidades como el Ateneu Enciclopèdic Popular o el Centre Autonomista de Dependents del Comerç i de la Indústria, que también emprendieron viajes en grupo por el norte de Europa o a las Islas Baleares y que publicaron las imágenes resultantes en sus respectivos boletines. En el caso de los fotógrafos con menor poder adquisitivo, la imposibilidad de viajar y fotografiar en el extranjero se compensaba con la compra de fotografías de otros países.

LA FOTOGRAFÍA EN CASA

Con la consolidación de la fotografía *amateur*, la tradición del retrato fotográfico de familia dio el salto de la producción profesional al ámbito de la autoproducción con la cámara doméstica. En la esfera personal, sobre todo desde la óptica subjetiva burguesa, la familia constituía el primer espacio social y, claramente, se convirtió en uno de los temas predilectos de la nueva afición. El retrato familiar cumplía la función de certificar la existencia de las personas, el lugar que ocupaban en el seno de la familia y su evolución con el paso de los años, así como de trasladar su memoria a las generaciones futuras. De ahí que, a excepción de los más pequeños de la casa —a los que a menudo se retrataba solos—, en el ámbito doméstico las fotografías solían ser de grupo y expresar unión.

El retrato de familia adoptó diferentes formas de representación, escenarios y momentos. El género se desplazó desde el retrato en sentido estricto hasta la escenificación costumbrista de acciones más o menos cotidianas de cada uno de los miembros. La casa fue uno de sus escenarios más habituales. Había que fotografiar en zonas situadas cerca de puntos de luz, como ventanas y balcones, o en espacios abiertos como patios y azoteas. A pesar de la atención visual exclusiva hacia las personas pertenecientes al núcleo familiar y su círculo de amistades, la cámara también captaba, a veces sin querer, la presencia y el trabajo de las mujeres empleadas en el ámbito doméstico.

LOS MOMENTOS «FELICES»

Las empresas fotográficas utilizaron diversos reclamos para promover la afición por la nueva técnica, pero uno resultó crucial: sin ella, las vivencias felices e irrepetibles podían caer en el olvido. Así, alentado por discursos en torno a la memoria, se forjó rápidamente uno de los rasgos distintivos de la fotografía *amateur* de ámbito doméstico: la posibilidad de plasmar los momentos entrañables y de ocio de la familia y los amigos. Esto fue posible sobre todo a raíz de la aparición del negativo de plata en gelatina, que permitió la obtención de instantáneas. De este modo, los aficionados podían captar las expresiones, los gestos o las acciones de las personas de su entorno con relativa facilidad.

La nueva relación que se estableció entre la cámara y el ocio fue en paralelo al aumento del tiempo de asueto y las nuevas prácticas de esparcimiento, vinculadas con el veraneo, la salud y la diversión. Así, las estancias prolongadas en el mar o la montaña, los baños, los parques de atracciones o el deporte, se sumaron a las formas tradicionales de ocio, como por ejemplo los paseos de domingo o la cultura del juego. La fotografía se convirtió a su vez en otra manera más de entretenimiento, que permitía aumentar la experiencia de aquellas nuevas formas de ocio que aspiraban a cautivar y estimular los sentidos y las emociones de la gente: mediante el acto de fotografiar se contribuía a canalizar la excitación y el asombro provocados por tales diversiones.

LA FOTOGRAFÍA COMO JUEGO Y TEATRO

A veces, la diversión que se retrataba no era la que tenía lugar ante la cámara, sino más bien la que se producía con motivo de su presencia. Risas, muecas, acrobacias, volteretas, imitación de deportistas (por ejemplo, de boxeadores), recreación de escenas de ficción (el castigador y el castigado, apuñalamientos, atropellos) o, directamente, la imitación de personajes de Hollywood configuraron un universo iconográfico generado por la propia presencia de la cámara y por las connotaciones y la teatralidad que se asociaban a ella.

Esto significa que la cámara doméstica, además de ser un aparato que capturaba imágenes para su mera contemplación, como recuerdo de un instante o para preservar la memoria, desempeñaba un papel de diversión y subversión. Se puede considerar una máquina «activa», en el sentido de que su presencia era capaz de generar un nuevo espacio dentro del ya existente, donde resultaban posibles comportamientos, actitudes e interacciones informales, e incluso alternativas porque se alejaban aparentemente de la realidad y entraban en el terreno de la ficción visual. En este ámbito destacan claramente las fotografías producidas por los más pequeños. La afición se desarrollaba como un juego y se practicaba sobre todo entre iguales, es decir, junto con otros niños y niñas de la familia, o bien con la complicidad de los adultos, que suspendían temporalmente sus códigos de conducta.

LA CÁMARA (IN)DISCRETA

Uno de los rasgos distintivos de la fotografía *amateur* de ámbito doméstico es que permitió la autoproducción de las imágenes, es decir, que una misma persona se pudiera hacer cargo de todo el proceso fotográfico, desde la toma de la imagen, a su posterior revelado e incluso copia sobre papel. Esto propició el desarrollo de una iconografía íntima de carácter sexual alejada de la mirada y el juicio de terceros. En este contexto, la cámara reflejaba diferentes roles y, sobre todo, diferentes miradas. Así, en el espacio íntimo, y bajo la premisa de que la cámara doméstica estaba destinada al uso y consumo privados, se desplegaban pactos entre fotógrafo y fotografiado que no siempre implicaban una relación simétrica.

En las colecciones procedentes de fotógrafos de clase burguesa se observa que el desnudo femenino, en formato estereoscópico, es un tema tan habitual como puedan serlo los retratos familiares y las vistas que reflejaban una idea de nación. Son representaciones visuales muy próximas a las del género pictórico, en las que la mujer, sabiéndose observada, actúa de acuerdo con la presencia de esa mirada externa en un régimen de exhibición. La cámara doméstica posibilitaba representaciones y autorrepresentaciones no siempre normativas. Aunque los casos que conocemos en Cataluña son escasos todavía, permiten descubrir otras formas de visibilizar cuestiones de género y sexualidad que no tenían cabida en la esfera pública de la época, como la representación de afectos homoeróticos o la autoexploración del cuerpo.

KBr

Fundación **MAPFRE**

Barcelona Photo Center